

Cuando el poder cabalgaba

Víctor Mínguez

Universitat Jaume I

Resumen: Entre los años 1800 y 1801 David pinta el lienzo *Napoleón atravesando los Alpes por el San Bernardo*, representando al general Bonaparte montado a caballo rememorando las gestas de Aníbal y Carlomagno. Esta iconografía no es novedosa: los retratos ecuestres de generales, príncipes, reyes y emperadores se remontan al Renacimiento italiano, y se inspiran en las esculturas públicas alzadas en la Roma imperial, especialmente en la del emperador Marco Aurelio. Durante los siglos del absolutismo tendrán singular éxito los retratos regios sobre caballos en posición de corveta, dotados de un preciso significado simbólico en los libros de embleática. El lienzo de David supone una revisión de esta iconografía, a la que se añade ahora la dimensión heroica del modelo. Ya en el siglo XIX y XX el retrato ecuestre pervivirá, desde perspectivas nacionalistas y románticas primero, y a través de las dictaduras fascistas y el cine histórico después. El retrato ecuestre ha sido por lo tanto durante siglos una efectiva imagen del poder, sobre todo del poder militar.

Palabras clave: Arte, poder, imperio, retrato, héroe, caballo.

Abstract: Between 1800 and 1801 David painted *Napoleon Crossing the Alps* (also known as *Napoleon at the Saint Bernard Pass*). The painting depicts General Bonaparte riding a horse, which recalls the exploits of Hannibal and Charlemagne. This iconography is not new: the equestrian portraits of generals, princes, kings and emperors date back to the Italian Renaissance period, and are inspired in the public sculptures raised in Imperial Rome, particularly that of emperor Marcus Aurelius. During the Age of Absolutism, royal portraits on prancing horses, which had a precise symbolic meaning in the books of Emblematism, became remarkably successful. The canvas by David constitutes a revision of that iconography. Furthermore, it adds a historic dimension to the model. In the nineteenth and twentieth centuries, the equestrian portrait would survive –firstly, from nationalistic and romantic perspectives, and later through Fascist movements and historic cinema. So for centuries the equestrian portrait has been an effective image of power, particularly military power.

Key words: Art, power, empire, portrait, hero, horse.

1. Un cónsul cruza los Alpes sobre una mula

En abril del año 1800 el ejército austriaco lanzó una ofensiva contra las fuerzas francesas en el norte de Italia. Napoleón Bonaparte, primer Cónsul de la República Francesa, se dirigió desde París hacia los Alpes con un ejército de refuerzo. De los tres pasos posibles para cruzar la cordillera Napoleón eligió el itinerario a través de Ginebra y

[*Memoria y Civilización (MyC)*, 12, 2009, 71-108]

el Gran San Bernardo, corto pero muy difícil de salvar para la artillería. El impracticable terreno, el riesgo de avalanchas y el peligro de la interceptación austriaca convertían la operación militar en una iniciativa muy arriesgada. El 15 de mayo cincuenta mil soldados y treinta cañones iniciaron la odisea. A la vanguardia el general Lannes con ocho mil soldados abría el camino enfrentándose a los enemigos. El día 20 y sobre una mula, Bonaparte emprendió la travesía del puerto. El descenso, al día siguiente, y según el boletín oficial lo realizó “deslizándose y rodando sobre la nieve por grandes pendientes y torrentes de montaña”¹. El 14 de junio tendría lugar la decisiva batalla de Marengo, que decidiría la campaña, en la que el Primer Cónsul estuvo a punto de perder su prestigio, y solo la llegada del general Desaix con refuerzos convirtió la huida en triunfo. El oportuno Desaix falleció en la contraofensiva, y toda la gloria de una batalla que a las 2 de la tarde estaba perdida y al llegar la noche era una gran victoria, fue para Napoleón. En una orden del día del ejército francés publicada el 24 de junio, Bonaparte afirma que “la jornada de Marengo se recordará a lo largo de toda la Historia”².

Según David Chandler, el mejor especialista en las campañas napoleónicas, a pesar de la estación del año, y de la complicación que supuso trasladar los cañones, el cruce de los Alpes resultó más sencillo de lo que se admite. En gran medida fue merito de la minuciosidad estratégica y la habilidad logística de Napoleón, en una campaña calificada de obra maestra. Sin embargo cometió graves errores en la batalla de Marengo que estuvieron a punto de conducirle al desastre. Charles Esdaile, aun admitiendo como una operación brillante el cruce de los Alpes, ha calificado recientemente la campaña de Marengo de “verdadera pifia”³. Pero lo cierto es que Bonaparte conquistó el norte

¹ David CHANDLER, *Las campañas de Napoleón. Un emperador en el campo de Batalla. De Tolón a Waterloo (1796-1815)*, España, La Esfera de los Libros, 2005, p. 334.

² David CHANDLER, *Las campañas de Napoleón...*, p. 351.

³ Charles ESDAILE, *Las guerras de Napoleón. Una historia internacional, 1803-1815*, Barcelona, Crítica, 2009, p. 103.

de Italia, y a su regreso a París el 2 de julio, fue aclamado como un héroe⁴.

La campaña de 1800 en Italia fue inmortalizada por David en una pintura maravillosa pocos meses después: *Napoleón atravesando los Alpes por el San Bernardo* (Musée National du château de Versailles, 1800-1801). Como indica el nombre del cuadro, el momento elegido por el pintor para reflejar la gesta militar no muestra a Napoleón planificando la campaña, ni dirigiendo al ejército en Marengo, ni entrando victorioso en París. Representa el momento en que el cónsul cruza los Alpes, episodio que es seleccionado obviamente porque emparenta a Napoleón con otros grandes generales de la historia, especialmente con Aníbal, el gran estratega de la Antigüedad –en un momento preciso en que el Neoclasicismo había vuelto a poner de moda la Historia de la antigua Roma–, pero también con Carlomagno, el primer rey de Francia, que había realizado la misma proeza. Los nombres de los tres personajes aparecen grabados en una roca a los pies del caballo –el de Napoleón más resaltado que los de Aníbal y Carlomagno. Sin embargo, lo que vemos en el lienzo no se corresponde con la realidad. Bonaparte no va montado en una mula, y en la retaguardia del ejército, sino que aparece a lomos de un brioso caballo encabritado al tiempo que señala con el brazo las alturas rocosas a las que sus esforzados soldados conducen sus cañones.

La obra fue un encargo para la biblioteca del *Hotel des Invalides*, que ya en aquella época inicio su conversión de edificio hospitalario a monumento a la epopeya napoleónica. La primera versión fue encargada por el rey de España Carlos IV –en un momento en que España firmaba con Francia el tratado de San Ildefonso–, pero pronto Napoleón encargó varias copias⁵. Según Albert Boime, el propio Napoleón indicó a David que debía pintarle sobre un caballo encabritado dirigiendo la difícil maniobra de subir los cañones a la cumbre, es

⁴ David CHANDLER, *Las campañas de Napoleón...*, p. 356.

⁵ Hay una copia en el Kunsthistorisches Museum de Viena y otra en el Musée national du Château de Malmaison.

decir la falsificación de lo sucedido parte del propio Primer Cónsul⁶. Falsificación y heroización. Como recuerda Boime, David empieza a trabajar en esta pintura al tiempo que Napoleón sobrevive al atentado provocado el 24 de diciembre de 1800 por la explosión de “la máquina infernal”, y quizá por eso el general aparece en el lienzo como un Fénix eterno e indestructible. Boime cita a Chaussard que ya en 1806 observó que la capa agitada por el viento parecía tomar la forma de las alas de un águila⁷. Para comprender el impacto de la imagen sólo tenemos que ver otras representaciones de la hazaña del Paso del San Bernardo, como la que pinta Charles Thévenin, *Paso del ejército francés por el San Bernardo* (Musée national du château de Versailles, 1806), en la que la figura del emperador aparece empequeñecida y el verdadero protagonista es el ejército y el paisaje.

Pero este modo de manipular los hechos para engrandecer al Napoleón, no es una excepción. El arte siempre ha servido al poder, y el cónsul Bonaparte, luego Emperador, supo siempre usar las imágenes al servicio de su política. Jacques-Louis David que había servido antes a Luis XVI, más tarde a los jacobinos, y luego al directorio, sorprendió gratamente al general con su gran lienzo neoclásico *Las sabinas interponiéndose entre romanos y sabinos* (Museo del Louvre, 1799). Retratos como el que estamos analizando aun le fueron más gratos, y en el año 1804 David es nombrado primer pintor del ya emperador. Los sucesivos lienzos que pinta en su honor son ante todo un ejercicio de propaganda: la *Distribución de las Águilas* (Musée National du château de Versailles, 1810) evoca las legiones romanas, pero también las ceremonias públicas de jura de lealtad a los borbones

⁶ Albert BOIME, *El arte en la época del bonapartismo, 1808-1815*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 65-69. Sobre la iconografía de Napoleón Bonaparte véanse también los libros de Todd B. PORTERFIELD y Susan L. SIEGFRIED, *Staging empire: Napoleon, Ingres and David*, Pennsylvania State University, 2006 y O. NOUVEL-KAMMERER (ed.), *Napoléon: symboles des pouvoirs sous l'empire*, catálogo de exposición (Arts décoratifs, París), París, 2008.

⁷ P.J.B.P. CHAUSSARD, *Le Pausanias français*, París, 1806, p. 163. Citado por Boime, *op. cit.*, p. 67.

recién coronados, y *La Coronación* (Museo del Louvre, 1807), representa el boato imperial y la alianza con la iglesia romana. Y de nuevo se falsean los acontecimientos: Josefina fue borrada del boceto de la *Distribución de las Águilas*, ceremonia que tuvo lugar tras su coronación, pues cuando fue pintada el emperador ya se había divorciado de ella y casado con Maria Luisa; y el Papa no bendijo la ceremonia de coronación —que tuvo lugar en Notre-Dame el 2 de diciembre de 1804— a la que tampoco asistió Letizia Ramolino, madre del emperador, aunque ambos detalles aparezcan representados en el lienzo, y la corona de Carlomagno que se usó en la ceremonia en realidad era una falsificación.

Frente a los códigos simbólicos de las representaciones artísticas de los reyes europeos del Antiguo Régimen, basados fundamentalmente en la legitimidad dinástica y divina, la construcción iconográfica de Napoleón, primero general, después primer cónsul y luego emperador, hay que entenderla desde dos circunstancias contrapuestas y paradójicamente complementarias. Por un lado, Bonaparte, hijo de la revolución que ha cambiado el mundo para siempre, es la imagen de un hombre que se ha hecho así mismo en el campo de batalla, carente de los privilegios de clase de la decadente aristocracia y que ha alcanzado el trono de Francia gracias solo a sus virtudes y cualidades personales. Por otro lado, Napoleón buscará su legitimidad y la de su familia estableciendo nexos con el pasado histórico: es un genio militar similar a Aníbal o Alejandro, se coronará con la corona de Carlomagno y en presencia del Papa, se casará con una princesa de la rancia casa de Habsburgo, etcétera. Es un hombre nuevo y es a la vez heredero de la historia⁸.

La iconografía a la que recurre David en el lienzo *Napoleón atravesando los Alpes...* no es precisamente novedosa, sino heredera de una rica tradición iconográfica que se remonta al renacimiento italiano y que seguía vigente en Europa hacia 1800. Solo unos pocos

⁸ Véase Víctor MÍNGUEZ, “La iconografía del poder. Fernando VII y José I. Apoteosis y escarnio en la disputa del trono de España”, en *Los emblemas de la libertad*, Universidad de Cádiz, en prensa.

años antes podemos ver incluso a Luis XVI representado de la misma manera, en una pintura de Jean-Baptiste Carpeaux, con la escarapela tricolor que le convierte en rey constitucional (Museo del Castillo de Versalles). En realidad este tipo iconográfico, como tantos otros vinculados a la representación del poder, se remonta al Imperio Romano.

2. *El emperador recuperado*

En la Roma antigua *Imperator* era el título destinado a quien ejercía la suprema autoridad del mando militar, y se concedía a los generales victoriosos. Octavio Augusto lo adoptó como prenombre, y sus sucesores lo heredaron simbolizando con él su poder supremo. La República se convirtió en Imperio, entendiendo éste como un dominio personal ejercido sobre extensos territorios diversos étnica y culturalmente. La fortaleza del Imperio Romano llevó así mismo a identificar el concepto de Imperio con el poder hegemónico en una amplia área del planeta. El imperio romano nos dejó en la arquitectura, la estatuaría, las gemas y la numismática numerosos ejemplos de la representación de la dignidad imperial de los Césares, imágenes que sirvieron de referencia durante siglos a los posteriores imperios surgidos en Occidente. Ceremonias como el triunfo o la apoteosis quedaron vinculadas al mito imperial, y la alegoría, la astrología y la mitología fueron lenguajes usados propagandísticamente en la construcción iconográfica de los emperadores. Ritos y símbolos en definitiva que serían recuperados siglos después durante el Renacimiento. El águila, ave jupiterina y emblema de las legiones, será la insignia más característica del imperio romano, y volverá a ser símbolo imperial cuando la casa de Habsburgo controle el Sacro Imperio Romano Germánico, y ya con Napoleón, como divisa del nuevo imperio francés.

Como podemos constatar, la trayectoria de Napoleón y la coyuntura política de la primera década del siglo XIX en Francia tiene muchos elementos comunes con la historia de Roma hacia el cambio de era y la figura de Cesar: una república expansionista que ejerce el liderazgo militar en su época contempla el ascenso político de una casta de generales, y uno de ellos alcanzará el poder supremo transformando la república en imperio y autoproclamándose emperador. No es extraño por lo tanto que Bonaparte a la hora de definir su iconografía volviera su mirada hacia el mundo romano, y más teniendo en

cuenta la recuperación como modelo cultural y artístico de Roma en el neoclasicismo desde el gran descubrimiento arqueológico de Pompeya en 1748.

Pero varios siglos antes el prestigio de Roma ya había atraído a los príncipes italianos. Durante el Renacimiento la iconografía imperial romana visible en estatuas, relieves y monedas sirvió de inspiración a los señores y artistas de Italia para configurar una nueva imagen del poder que superara los modelos de representación medievales, priorizando la política sobre la religión. Pues bien, una de las imágenes recuperadas de la Antigüedad romana que más va a influir en la representación del poder durante el Renacimiento italiano y en Europa y América durante los siglos siguientes es el retrato ecuestre en bronce y anónimo del emperador Marco Aurelio (160-180 d.C.).

La escultura ecuestre en bronce del emperador Marco Aurelio estuvo hasta 1538 en la plaza de San Juan de Letrán, donde había permanecido todo el medievo. Como ya se ha explicado muchas veces es casi la única estatua ecuestre imperial conservada de las muchas que en su momento decoraron las calles y foros de Roma en la Antigüedad, y si ha llegado hasta nosotros se explica porque en la Edad Media fue confundida con un retrato del emperador Constantino, cuyas representaciones fueron respetadas por tratarse del primer emperador que se convirtió al cristianismo y que promulgó el Edicto de Milán – las demás estatuas romanas en bronce fueron fundidas para realizar armas o monedas. Fue identificado correctamente en el año 1498. Conserva restos de su policromía dorada, y por comparación con el *equus Domitiani* del Foro Republicano, la colosal estatua ecuestre del emperador Domiciano erigida en el año 91 D.C. y que aunque desaparecida conocemos por fuentes literarias y monedas, debió de tener bajo las patas del caballo la figura de un bárbaro vencido.⁹ Otras representaciones ecuestres de emperadores romanos que sobrevivieron a la Edad Media y han llegado hasta nosotros son por ejemplo el retrato marmóreo de un joven emperador, tal vez Calígula (British Museum, 1-50 d.C.), o diversas estelas, relieves y monedas mostrando magistrados,

⁹ Antonio GARCÍA BELLIDO, *Arte romano*, Madrid, C.S.I.C., 1979.

generales y emperadores montando caballos, como Trajano, Marco Aurelio o Claudio. Y no olvidemos tampoco los caballos romanos de bronce que decoran la baślica de San Marcos de Venecia (150-250 d.C.), pertenecientes a una cuadriga, o los de mármol que acompańan a Castor y Pólux (100-300 d.C.) en la escalinata de acceso a la plaza Capitolina de Roma, pues unos y otros fueron referentes formales para muchos artistas modernos.

El ańo de 1538 la estatua de Marco Aurelio fue trasladada a la Plaza Capitolina. Pablo III (1534-49) encargó a Miguel Ángel la remodelación de este espacio para la entrada triunfal del emperador Carlos V, cuyo itinerario desde la puerta de San Sebastián hasta el nuevo templo de San Pedro cruzaba este ámbito. La plaza, verdadero centro simbólico del poder desde la época de los césares, fue articulada por el artista florentino, cambiando su orientación y distribuyendo los edificios nuevos y preexistentes en torno a un espacio público presidido por la escultura ecuestre y en bronce del emperador Marco Aurelio. Miguel Ángel realizó la transformación urbanística de la plaza del Campidoglio con la colaboración de su amigo Tomás Cavalieri, estableciendo una plaza trapezoidal, presidida por el ya existente palacio del Senado, levantando dos edificios simétricos y divergentes componiendo un marco escenográfico, evocador y retrospectivo¹⁰ y diseñando su pavimentación geométrica. Las obras acabaron mucho tiempo después de que se produjera la visita imperial, pero efectivamente el emperador Habsburgo fue recibido por el emperador Antonino.

3. *Los condottieri italiani*

Los condottieros fueron capitanes de las mesnadas de mercenarios que servían a sueldo a las ciudades estado italianas desde el siglo XIII al XVI. Inicialmente eran mercenarios extranjeros –alemanes principalmente– pero desde el siglo XV predominan como tales los miembros segundones de la nobleza italiana. En el siglo XVI el nuevo

¹⁰ Leonardo BENEVOLO, *Historia de la arquitectura del Renacimiento (La arquitectura clásica del siglo XV al siglo XVIII)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, vol. 1, p. 460.

arte de la guerra los convertirá en un anacronismo medieval, y los ejércitos modernos de los nuevos Estados como España o Francia, armados de mosquetes, picas, y sobre todo cañones, los derrotarán hasta hacerlos desaparecer del campo de batalla.

Hasta el Renacimiento solo existían precedentes en el norte de Italia de esculturas ecuestre en piedra o madera que formaban parte de tumbas, realizadas en el siglo XIV. La dificultad de la piedra y la fragilidad de la madera conducen a que en el siglo XV se encarguen habitualmente retratos ecuestres funerarios pintados en el muro. Es el caso de varios frescos que representan a diversos *condottieros* o príncipes italianos: el muy temprano de Simone Martini, *Guidoriccio da Fogliano*, pintado en el Palazzo Pubblico de Siena en 1328; el realizado por Paolo Uccello en 1436 para la tumba de *sir John Hawkwood* en la catedral de Florencia, una obra que John Pope Hennessy relaciona con los caballos de bronce situados en Venecia frente a la basílica de San Marcos y ya mencionados, y en la que Uccello trabajó en su juventud; el de Andrea de Castagno, *Niccolò da Tolentino*, pintado entre 1455-56 también para la catedral de Florencia; y el de Benozzo Gozzoli, *Procesión de los Magos*, de 1459, que incluye un retrato ecuestre del joven Medici Lorenzo el Magnífico, en la capilla del Palacio Medici-Riccardi. De entre todos estos para Pope-Hennessy es en el retrato ecuestre pintado por Paolo Uccello donde sopla por primera vez de nuevo el viento clásico¹¹.

Tras las pinturas llegarán las esculturas ecuestres de bronce, instaladas en espacios públicos de las ciudades italianas a la manera de los retratos de los emperadores romanos. Destacan como es sabido dos: el retrato de Erasmo da Narni o *Gattamelata*, Capitán General de la República de Venecia, realizado por Donatello entre 1447 y 1453 y ubicado en la Piazza del Santo, en Padua, en la que el militar se representa pasando revista a su imaginario ejército; y el del noble y caudillo militar Bartolommeo Colleoni, diseñado por Verrocchio, y fundido

¹¹ John POPE-HENNESSY, *La escultura italiana en el Renacimiento*, Madrid, Nerea, 1985, pp. 95-105. Véase también del mismo autor *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal, 1989.

tras la muerte del escultor por Alessandro Leopardi en 1490 para ser ubicado en Venecia junto a la iglesia de los santos Giovanni e Paolo. Ya hacia finales del siglo XVI Giovanni Giambologna realizará varias estatuas ecuestres de grandes duques de la Casa de Medici, Cosme I (Piazza della Signoria, Florencia, 1587-99) y Fernando I (Piazza SS. Annunziata, Florencia, 1601-08 y colección Príncipe de Liechtenstein, h. 1600).

De Leonardo da Vinci, que había trabajado diez años en el taller de Verrocchio, no se conserva ni una sola obra como escultor, pero sí sus diseños para los monumentos ecuestres del mariscal Trivulzio –de carácter funerario– (Windsor Castle) y el duque Francesco Sforza (British Museum)¹². Su interés radica en que nos encontramos ante composiciones ecuestres en que por primera vez el caballo aparece encabritado, postura que complicaba muchísimo obviamente el trabajo del escultor. Muy poco antes que Leonardo sin embargo otro pintor y escultor, Antonio Pollaiuolo, había realizado también un diseño para el mismo monumento ecuestre de Francesco Sforza (Lehman Collection, Nueva York), en el que también el jinete sostenía las riendas de un caballo en posición de corveta sobre un enemigo yacente¹³.

4. El significado de la imagen en el Renacimiento

Pero la cultura humanista no solo recuperará y actualizará el modelo de retrato ecuestre de la Antigüedad. También le dotará de un significado simbólico, al convertir la montura en metáfora del Estado que gobierna el Príncipe. Eso sí, selecciona la tipología de caballo encabritado que ya hemos visto en los diseños de Pollaiuolo y Leonardo, para representar de esta manera la fiereza y bravura del pueblo y lo arduo del trabajo del gobernante.

¹² John POPE-HENNESSY, *La escultura italiana en el Renacimiento*, pp. 101-5.

¹³ John POPE-HENNESSY, *La escultura italiana en el Renacimiento*, p. 100.

La primera asociación simbólica entre el jinete gobernando el caballo encabritado y el príncipe dirigiendo la república la encontramos en el principal libro de emblemas del Renacimiento italiano, el *Emblematum Libellus* de Andrea Alciato (Augsburgo, 1531), la obra que codificó este lenguaje simbólico: el emblema 35 –*In adulari nescientem*– muestra un jinete vestido a la usanza militar sobre un caballo encabritado aludiendo a la ciudad de Tesalia, que cambia continuamente de príncipes pues no sabe adular a ninguno: “Por el contrario, como un caballo de buena raza, arroja de su lomo a todo aquel jinete que no sabe gobernarla”¹⁴. Es decir, el caballo es el pueblo indómito que expulsa a los malos príncipes. Por lo tanto, el príncipe absoluto tendrá que domar el caballo necesariamente. A partir de esta imagen, otros autores de emblemas, empresas y divisas representarán jinetes sobre caballos encabritados como representaciones del poder del príncipe, imagen por lo tanto de carácter ideológico que hay que tener presente para entender muchas de los retratos ecuestres de los siglos del Barroco, como veremos posteriormente.

Precisamente no se ha destacado lo suficiente que en el conocido retrato ecuestre de Carlos V pintado por Tiziano, *Carlos V en Mühlberg* (Museo del Prado, 1548), que conmemora su victoria militar sobre los protestantes de la Liga de Esmalcalda el 24 de abril de 1547, el emperador aparece vestido con armadura y sosteniendo una lanza montando un caballo enjaezado que levanta levemente sus dos patas delanteras. La postura adoptada por la montura no es anecdótica: el predecesor y abuelo de Carlos V, Maximiliano I, fue representado siempre en los retratos ecuestres sobre caballos que apoyaban tres patas en el suelo, como podemos verlo por ejemplo en el grabado de Hans Burgmair (1518).

Pero es más. Lo antiguos emperadores romanos también serán representados a partir de la segunda mitad del siglo XVI sobre caballos en posición de corveta. Así los podemos ver por ejemplo en la serie de estampas *Los doce césares* grabada por Tempesta (Metropoli-

¹⁴ Traducción de Pilar PEDRAZA. ALCIATO, *Emblemas*, edición de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1985, p. 69.

tan Museum of Art, 1596). Por lo tanto, el modelo romano conocido a trav́s de la escultura de Marco Aurelio es actualizado y adaptado a un nuevo marco cultural que posee su propio lenguaje simbólico.

5. *El retrato ecuestre barroco emblematizado*

En la ́poca de las monarquías absolutas, los retratos ecuestres reales pretendieron poner de relieve la habilidad del jinete principesco para gobernar el reino. La sincronía entre jinete y montura mostraba metafóricamente la unión irrompible entre el monarca y su pueblo. Las representaciones ecuestres del Antiguo Régimen fueron estudiadas por Walter Liedtke en un excelente libro: *The Royal Horse and Rider: Painting, Sculpture, and Horsemanship, 1500-1800* (Nueva York, 1989). Liedtke establece un itinerario de los retratos de reyes montados, desde el Renacimiento italiano hasta la Revolución francesa, concentrándose sobre todo en el período que va desde 1550 hasta 1650, coincidiendo con las aportaciones de los mejores artistas áulicos del Barroco, como Bernini, Rubens, Van Dyck o Velázquez, y dedicando especial interés a la Corte española. Además incorpora un amplio catálogo antológico de doscientas veinte imágenes con fichas individualizadas que van desde el año 330 a.C. hasta el 1900.

Son muchísimas realmente las representaciones ecuestres de los reyes y príncipes europeos que son dibujadas, grabadas, pintadas, esculpidas o fundidas durante los siglos XVI, XVII y XVIII. La mayoría de las estatuas siguen presentes en las plazas de las ciudades del absolutismo, desde México a Copenhague, de Madrid a Dresde, de Londres a Nápoles. Los retratos ecuestres regios de la Edad Moderna alternan las dos tipologías que hemos visto hasta el momento: el caballo apoyado en tres patas, derivado del modelo de Marco Aurelio, y el caballo apoyado sobre los cuartos traseros, inspirado en los dibujos de Pollaiuolo y Leonardo y reservado exclusivamente a la pintura y al grabado durante el siglo XVI, dada la evidente dificultad de materializarlo en estatuas de piedra o bronce. Citemos algunos ejemplos sobresalientes de cada categoría. Reyes y príncipes pintados sobre caballos en posición de paseo son el atribuido a Jean Clouet, *Retrato ecuestre de Francisco I* (Museo del Louvre), el *Retrato ecuestre de Felipe II* pintado por Peter Paul Rubens (Museo del Prado, hacia 1628-29), el que ejecuta Robert Peake el Viejo, *Retrato ecuestre de Enrique, prín-*

cipe de Gales (colección particular, hacia 1610) o el que realiza Anthony van Dyck de *Carlos I a caballo con M. de St. Antoine* (Buckingham Palace, Londres, 1633). Reyes o validos pintados sobre caballos en corveta son el *Retrato ecuestre de George Villiers, Duque de Buckingham*, pintado también por Rubens (Forth Worth, Texas, Kimbell Art Museum, después de 1625) y el realizado por Giovanni Battista Brambilla, *Retrato ecuestre de Carlo Emanuele II duque de Saboya y de Vittorio Amadeo II príncipe de Piamonte* (Palazzo Madama, Turín, Museo Civico d'Arte Antica), este último especialmente interesante porque pone de manifiesto en una imagen muy evidente el aprendizaje de las tareas de gobierno a través del linaje dinástico.

Será finalmente Pietro Tacca, discípulo de Giambologna, el escultor que realizará el primer retrato ecuestre tridimensional de tamaño natural sobre un caballo en posición de corveta. Antes, maestro y discípulo habían realizado juntos el retrato ecuestre en bronce de Felipe III que el gran duque de Toscana regaló al monarca español y que se instaló inicialmente en la Casa de Campo (actualmente en la Plaza Mayor de Madrid, 1606-1616)¹⁵, todavía apoyado en tres patas, así como pequeños broncees con caballos encabritados. Entre 1636 y 1640 fundirá en Florencia el retrato ecuestre de Felipe IV para los jardines del Palacio del Buen Retiro (actualmente en la Plaza de Oriente, Madrid), espléndido retrato regio cuyo caballo se yergue sobre las patas traseras. Parece ser que fue el propio Conde Duque de Olivares el que insistió en que el caballo adoptara esta posición¹⁶.

El deseo del poderoso valido de Felipe IV no es inocente, y tiene que ver evidentemente con el significado simbólico que habían adquirido desde Alciato los retratos ecuestres en posición de corveta. Jesús María González de Zárate y John F. Moffitt rastrearon ya hace muchos años en sendos trabajos el componente emblemático del retra-

¹⁵ Tacca se hace cargo de esta escultura tras la muerte de Giambologna en 1608.

¹⁶ Véase Walter LIEDTKE, *The Royal Horse and Rider: Painting, Sculpture, and Horsemanship, 1500-1800*, Nueva York, Abaris Books/Metropolitan Museum of Art, 1989, pp. 211.

to ecuestre barroco.¹⁷ Moffitt fija su interés en las dos versiones del *Retrato ecuestre del Conde Duque de Olivares* (Museo del Prado, hacia 1633/34 y Metropolitan Museum of Art, 1633) y en *La lección de equitación del Príncipe Baltasar Carlos* (colección privada, Eccleston, Inglaterra, 1636), tres lienzos pintados por Velázquez en la Corte. Esta última pintura muestra la formación del joven príncipe como jinete: cabalga un caballo encabritado en el Jardín de la Reina del Palacio del Buen Retiro; el maestro entrega la vara al valido Olivares que también era caballerizo mayor; sobre la cabeza de éste y en un balcón aparecen los monarcas y padres del príncipe, Felipe IV e Isabel de Borbón. Evidentemente no se trata de una representación de una escena cotidiana. El hecho de que Olivares se disponga a dirigir la lección indica obviamente el importante papel que desempeña en el lienzo y que le convierte disimuladamente en el protagonista –sobre él solo se sitúan los reyes– que enseña al joven príncipe metafóricamente las tareas del gobierno. Moffitt busca modelos ideológicos de esta imagen en los libros de emblemas, y propone como tales el emblema 64 de la Centuria I de los *Emblemas Morales* de Sebastián Covarrubias Orozco (1610), que muestra a un joven sobre un caballo encabritado –su lema *Parce puer stimulis*–, la empresa 21 de la *Idea de un Príncipe Político-Christiano, representada en Cien Empresas* (Munich, 1640), que muestra en su cuerpo una brida y el bocado del freno –su lema *Regit et correat*– y la empresa 38 también de Saavedra, en cuya *pictura* vemos una mano sosteniendo una vara frente a un caballo a la vez que le acaricia la cabeza –su lema *Con halago y con rigor*. En la letra del emblema de Covarrubias podemos leer:

“El mancebo y el potro son briosos:
Y más han de menester freno, que espuela.
Con poca edad, lozanos y furiosos,
En su carrera, el uno y el otro vuela.

¹⁷ Jesús María GONZÁLEZ DE ZÁRATE, “El retrato en el barroco y la Emblemática: Velázquez y *La lección de equitación del príncipe Baltasar Carlos*”, en *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XXVII, 1987, pp. 27-38; John F. MOFFITT, “Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco”, *Goya*, 202, 1988, pp. 207-15 y *Velázquez, práctica e idea: estudios dispersos*, Málaga, Universidad de Málaga, Colegio de Arquitectos, 1991.

Fatigadlos, que no estén jamás ociosos,
Domadlos en el campo y en la escuela:
Al hombre con razón y con doctrina,
Y al caballo con vara y disciplina”.

Por su parte Saavedra Fajardo indica en el comentario de su empresa 21 refiriéndose al deseable autocontrol de los Príncipes: “Si no se interpusiera la ley, no hubiera distinción entre el dominar y el obedecer. Sobre las piedras de las leyes, no de la voluntad, se funda la verdadera política. Líneas son de gobierno, y caminos reales de la razón de Estado. Por ellas, como por rumbos ciertos, navega segura la nave de la república. Muros son del magistrado, ojos y alma de la ciudad y vínculos del pueblo, o un freno (cuerpo de esta empresa) que le rige y le corrige”¹⁸. Y en su empresa 38 perfila aun más el símil caballo-república: “Hacerse temer el príncipe porque no sufre indignidades, porque conserva justicia y porque aborrece los vicios, es tan conveniente, que sin este temor en los vasallos no podría conservarse; porque naturalmente se ama la libertad, y la parte de animal que está en el hombre es inobediente a la razón, y solamente se corrige con el temor. Por lo cual es conveniente que el príncipe dome a los súbditos como se doma un potro (cuerpo desta Empresa) a quien la misma mano que le halaga y peina el copete, amenaza con la vara levantada”.¹⁹ A este respecto González de Zárate busca precedentes emblemáticos del significado de la vara o lanza, encontrándolos en Hernando de Soto y Saavedra Fajardo²⁰.

La lección por lo tanto que contemplamos en el lienzo de Velázquez no es en realidad el aprendizaje del arte de la equitación sino de las tareas del gobierno como ya he dicho: el caballo se ha transformado en una metáfora de la República y el jinete es el príncipe que la gobierna sujetando con gallardía sus riendas.

¹⁸ Diego SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas*, edición de Sagrario López, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 359-60.

¹⁹ Diego SAAVEDRA FAJARDO, *Empresas políticas*, p. 491.

²⁰ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, “El retrato en el Barroco...”, p. 32.

Respecto a los dos retratos ecuestres del Conde Duque de Olivares mencionados, Moffitt propone como modelo gŕfico el emblema de Alciato referido anteriormente, y aporta como prueba que tanto el grabado como los dos lienzos de Velázquez muestran en la grupa del caballo los mismos arreos, así como un intercambio de cartas entre el valido y su monarca del año 1626²¹.

6. Un trono rodeado de caballos

Ya me he ocupado varias veces en diversos estudios sobre el programa iconogŕfico del Salón de Reinos o Salón del Trono del madrileño Palacio del Buen Retiro. Primero al ofrecer un modelo gŕfico y una interpretación original de uno de los lienzos que decoraban sus paredes, *La rendición de Breda*, de Velázquez²². Luego al proponer una lectura salomónica del trono y de su decoración leonina²³. Y más recientemente destacando el papel que jugaron los escudos de reinos pintados en su bóveda en el discurso simbólico del Salón²⁴. Ahora, sin pretender aportar nada nuevo, sólo quiero insistir en ideas expuestas por otros historiadores de arte al destacar el papel desempeñado en el discurso simbólico por los retratos ecuestres que lo complementaron.

El Palacio del Buen Retiro y sus amplios jardines fueron contruidos durante el reinado de Felipe IV, siendo su máximo impulsor su valido, el Conde Duque de Olivares. Además de con el propio trono y con doce leones de plata, el Salón de Reinos fue decorado con tres se-

²¹ MOFFITT, “Velázquez y el significado del retrato ecuestre barroco”, pp. 212-5.

²² Pedro BARCELÓ y V́ctor ḾNGUEZ, “Trajano, Constantino y Velázquez. Apuntes para una interpretación de “La rendición de Breda”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCI, 2003, pp. 7-39 y 333-40.

²³ V́ctor ḾNGUEZ, “El rey de España se sienta en el trono de Salomón. Paralelismos simbólicos entre la Casa de David y la Casa de Austria”, en V́ctor ḾNGUEZ (ed.), *Visiones de la monarquía hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2007, pp. 19-55.

²⁴ V́ctor ḾNGUEZ, “Juan de Caramuel y su *Declaracion Mystica de las Armas de España* (Bruselas, 1636)”, *Archivo Español de Arte* (C.S.I.C.), 320, 2007, pp. 395-410.

ries de lienzos: los retratos ecuestres de Felipe IV, Felipe III, Isabel de Borbón, Margarita de Austria y el heredero de la corona, el príncipe Baltasar Carlos, ubicados en los dos extremos cortos del Salón y pintados por Diego Velázquez; los doce lienzos de batallas colgados en los muros laterales, representando los principales triunfos militares que tuvieron lugar entre 1625 y 1633; y diez lienzos pintados por Zurbarán representando los trabajos de Hércules e intercalados con la serie de batallas. Como ya ha sido explicado muchas veces, la serie de Hércules y las representaciones bélicas permitían comparar al héroe mítico con el monarca reinante Felipe IV, un nuevo Hércules cuyos heroicos trabajos representaban la serie de las batallas. El rey aparecía así a los ojos de la Corte y de los embajadores y los diplomáticos extranjeros como la reencarnación del Hércules hispánico.

La serie de Hércules fue encargada a Zurbarán en 1634. Inicialmente fueron encargados doce lienzos, pero finalmente quedaron reducidos a diez²⁵. Este despliegue de representaciones hercúleas convirtió el Salón de Reino en un ámbito heroico. Por otra parte, esto no era una novedad. La identificación entre Hércules y diversos príncipes europeos que se consideraban descendientes de aquél tuvo como consecuencia la aparición de salas hercúleas en los palacios principescos. Solo en Italia encontramos salones dedicados a Hércules en el palacio del Té en Mantua, en la villa Farnesio en Caprarola, en la Villa D'Este en Tívoli, en el palacio Vaticano en Roma, en el palacio Vecchio en Florencia, y en el palacio Farnesio, también en Roma²⁶. En cada territorio se destacaba el episodio hercúleo más vinculado al país: “en Italia, por ejemplo, se impuso la historia de Hércules y Caco, episodio exclusivo de la mitología romana; en Francia, la imagen de Hércules

²⁵ Según Rosa López Torrijos inicialmente eran doce cuadros porque se correspondían con los doce lienzos de batalla y debían colocarse encima de estos, pero posteriormente fueron destinados a los espacios de las sobreventanas y se redujeron a diez. ROSA LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española del siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 139.

²⁶ Jonathan BROWN y John H. ELLIOTT, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1981, nota 37 al capítulo VI.

gálico; y en España, se resaltó, sobre todo, la colocación de las columnas de Hércules en el estrecho de Gibraltar”²⁷.

Los doce lienzos de batallas pintados por Antonio de Pereda, Francisco Zurbarán, Diego Velázquez, Vicente Carducho, Juan Bautista Maino, Jusepe Leonardo, Félix Castelo y Eugenio Cajés, representaron los doce trabajos del nuevo Hércules *Hispanicus*, Felipe IV. La relación entre Hércules y Felipe IV se reforzó por su común identificación con el Sol²⁸.

Respecto a los cinco retratos ecuestres velazqueños, constituían una serie dinástica –el príncipe heredero, sus padres y sus abuelos– y estaban ubicados de la siguiente manera: en uno de los testeros del salón *Felipe IV, a caballo* (Museo del Prado, 1628-1635) y *La reina doña Isabel de Francia, a caballo* (Museo del Prado, 1628-1635), y entre ambos, *El príncipe Baltasar Carlos, a caballo* (Museo del Prado, ca. 1635); y en el otro testero enfrente al anterior, *Felipe III, a caballo* (Museo del Prado, ca. 1628-1635) y *Margarita de Austria, a caballo* (Museo del Prado, ca. 1628-1635). Los correspondientes a Felipe IV y Baltasar Carlos fueron pintados directamente por el pintor sevillano, y los otros tres, ayudado por otros pintores. Los jinetes de ambos matrimonios aparecen enfrentados: Felipe IV e Isabel completamente de perfil; Felipe III y Margarita ligeramente girados en escorzo hacia derecha e izquierda respectivamente; y Baltasar Carlos avanzando desde el fondo hacia delante, girado hacia el retrato de su padre. Pero el aspecto más interesante de la iconografía de estos retratos, y que enlaza con este estudio, es que los tres varones –los dos reyes y el príncipe heredero– cabalgan sobre caballos en posición de corveta, mientras que las reinas lo hacen sobre caballos que pasean tranquilamente apoyando tres patas en el suelo²⁹.

²⁷ R. LÓPEZ TORRIJOS, *La mitología en la pintura española...*, p. 140.

²⁸ Sobre las representaciones solares de Felipe IV, y en general de los reyes de España, véase V́ctor ḾNGUEZ, *Los reyes solares. Iconografía astral de la monarquía hispánica*, Castellón, Universitat Jaume I, 2002.

²⁹ El último estudio en profundidad sobre estos retratos ecuestres y su disposición en el Palacio del Buen Retiro se ha publicado en el catálogo de la

7. *Un disgusto en Versalles*

Paul Kléber realizó una interesante comparación triple entre el retrato ecuestre de Felipe IV pintado por Velázquez para el Salón de Reinos, el relieve marmóreo con el retrato ecuestre de Luis XIV que realizara Antoine Coysevox y que reproducido en escayola decora el Salón de la Guerra del Palacio de Versalles (1681), y el retrato ecuestre de Felipe V de España pintado por Jean Ranc en los inicios del siglo XVIII para el desaparecido Alcázar Real de Madrid. Frente a la armonía y movimiento congelado del primer jinete y su montura, Kléber hace notar la actitud inquieta y nerviosa del caballo del segundo jinete, y la agitación y descontrol del tercero, en pleno campo de batalla³⁰. Son dos planteamientos distintos: Felipe IV cabalga un caballo dominado, mientras que Luis XIV y Felipe V parecen montar caballos que han perdido el control.

Esta dicotomía entre caballos congelados y caballos nerviosos explicaría quizá según Kléber la reacción del Rey Sol cuando contempló la estatua ecuestre que Gianlorenzo Bernini esculpió para él por encargo de Colbert entre 1671 y 1672 para los jardines del palacio de Versalles, siguiendo el modelo de composición agitada que el propio escultor italiano había establecido con la figura ecuestre de Constantino ubicada en el Vaticano (Scala Regia). Bernini talló en mármol su *Estatua ecuestre de Constantino* entre los años 1654 y 1670, complementando la posición del caballo en corveta y la gesticulación dramática del emperador con el soberbio cortinaje agitado por el viento, representando de esta manera el instante en que Constantino contempla en el cielo la visión de la cruz. Bernini es heredero de las aportaciones de Leonardo, Rafael (fresco del *Encuentro de León III con Atila* en la Estancia de Heliodoro, Vaticano, 1513-14) y Giambologna y sus dis-

exposición *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005: José ÁLVAREZ LOPERA, “La reconstitución del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión”, pp. 91-111, y fichas catalográficas 9, 10, 11, 12 y 13.

³⁰ Paul KLÉBER MONOD, *El poder de los reyes. Monarquía y religión en Europa, 1589-1715*, Madrid, Alianza, 2001, pp. 373-7.

cíbulos, y en 1670 envió a Colbert un boceto en terracota de su *Monumento ecuestre a Luis XIV* (Galleria Borghese, Roma). Cuando finalmente el Rey Sol contempló la obra acabada de Bernini le gustó tan poco que amenazó con destruirla, siendo finalmente transformada por Girardon en el suicidio del patriota romano Marco Curtius³¹. Frente al caballo agitado y descontrolado de Bernini, Luis XIV ordenó representar el caballo dominado –ya sea en posición de paseo o en corveta– en todas las estatuas ecuestres que se hicieron del monarca para diversas plazas públicas francesas.

Fue este el caso de la gran estatua ecuestre que François Girardon realizó en bronce para la Plaza Vendôme de París entre 1685 y 1699, y que fue destruida durante la Revolución Francesa. La contemplamos –entre otras reproducciones en grabados y miniaturas– en los dos lienzos que pintó en 1700 René Antoine Houasse, *Transporte de la estatua de Luis XIV en 1699: Salida del Convento de los Capuchinos* y *Llegada a la Place Vendôme* (Museo de la Villa de París). En ella el monarca gobierna el caballo volviendo al modelo de Marco Aurelio. Pero el caballo en corveta siguió siendo una opción en la Corte francesa, siempre que se representara dominado, como pone de relieve por ejemplo un lienzo pintado Pierre Mignard el año siguiente de ver Bernini rechazada su obra, *Luis en Maastricht* (Pinacoteca de Turín, 1673). En esta pintura el Rey Sol, laureado y ataviado con una armadura romana, gobierna seguro un caballo que se alza sobre sus cuartos traseros.

En la interpretación de Kléber Felipe V, que pertenece a una generación más joven y a otro momento cultural sesenta años más tarde, y que además había llegado al trono español tras una larga guerra civil e internacional, ya no tiene problemas en aceptar la composición agitada que para él pinta Jean Ranc³².

³¹ Sin embargo otros autores apuntan que el disgusto del monarca se debió a la sonrisa del jinete, considerada inconveniente en un retrato regio. Así lo explica Peter BURKE en *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Nerea, 1995, pp. 37-8.

³² Paul KLÉBER, *El poder de los reyes...*, pp. 376-7.

8. *Pervivencia en la corte hispana*

Sin embargo en la Corte española de los Austrias la tipología que triunfó a la hora de representar el retrato ecuestre del monarca fue el caballo en corveta, como atestiguan numerosas pinturas que nos muestran a Felipe IV, al Cardenal Infante D. Fernando, a Don Juan de Austria y a Carlos II sobre caballos encabritados. Es el caso por ejemplo de los lienzos de Peter Paul Rubens, *Retrato ecuestre de Felipe IV* (Floencia, Galleria degli Uffizi) y *El Cardenal-Infante Fernando en la batalla de Nördlingen* (Museo del Prado, hacia 1635), de José de Ribera, *Retrato ecuestre de Don Juan José de Austria* (Palacio Real de El Pardo, Patrimonio Nacional, 1648), o de Sebastián de Herrera Barnuevo *Retrato ecuestre de Carlos II niño* (Colección particular, 1670).

El cambio dinástico que se produce en 1700 en el trono español no supondrá en absoluto la decadencia del retrato ecuestre regio, y bajo la casa de Borbón encontramos con frecuencia e indistintamente las dos tipologías: el modelo romano y el modelo leonardesco. Cito simplemente un ejemplo de cada, ambos ya tardíos, para poner en evidencia la pervivencia de este género: el escultor valenciano Manuel Tolsa realiza para la ciudad de México el diseño provisional de la estatua ecuestre de Carlos IV en 1796 (la definitiva en bronce fue inaugurada en 1803, y se ubica actualmente frente al Palacio de Minería, México D.F.), y Francisco de Goya pintará en 1808 y tras el motín de Aranjuez el retrato ecuestre de Fernando VII que conmemora probablemente su entrada triunfal en Madrid como nuevo monarca (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). La primera muestra a Carlos IV ataviado como un emperador romano sobre un caballo que pasea; la segunda muestra a su hijo cabalgando un caballo con las patas delanteras levantadas. Entre estas dos fechas de 1796 y 1808 pinta David el lienzo con el que he empezado este estudio.

9. *Cabalgada hacia la gloria*

Evidentemente, David y Napoleón conocían el significado del retrato ecuestre barroco que, más allá de su componente emblemático, había trascendido a la cultura popular. El lienzo de David que nos ocupa es heredero de esta rica tradición iconográfica. Esto explica el

interés del pintor en plasmar el absoluto dominio del caballo que tiene Bonaparte, al que sujeta férreamente con las riendas con el puño cerrado y en tensión, y con la presión de los muslos; la mirada directa y determinada del jinete parecen insistir en la fuerza de su voluntad. Pero el lienzo ofrece una novedad fruto de los tiempos revolucionarios y prerrománticos en los que está inmersa la pintura y que recrean la abundancia de diagonales, la fuerza de la naturaleza reflejada en esas montañas colosales y en la furia del viento, que agita la capa del general rememorando el modelo berniniano, el brazo dirigido hacia el infinito... Napoleón no se limita en esta pintura a evidenciar su dominio de la situación militar y política por medio del férreo control de la montura, si no que inicia una cabalgada hacia la gloria persiguiendo su destino, un planteamiento moderno que revela un cambio cultural significativo: las guerras ya no se libran para alcanzar la victoria, sino que son un objetivo en sí mismo pues permiten a los hombres nuevos surgidos de la revolución, ciudadanos que ya no se distinguen por las diferencias de clase, alcanzar ese concepto tan etéreo que llamamos gloria y que tiene que ver con el prestigio y el reconocimiento de los otros y la trascendencia en la historia.

Gran parte de la pintura que retrató la epopeya napoleónica y en la que los caballos adquieren un protagonismo inusitado abundan en esta idea. Baste recordar el lienzo de Théodore Géricault, *Oficial de cazadores de la guardia imperial* (Museo del Louvre, 1812), en el que un apuesto y valiente jinete se dispone a cargar contra el fragor del combate en una composición que destila heroísmo y gloria, o su reverso, *El coracero herido* (Museo del Louvre, 1814), pintado también por el mismo artista francés, en el que un soldado del cuerpo de elite de la caballería de la *Grande Armée* se retira de la batalla asustado y herido, y no anecdóticamente, desmontado. Curiosamente no abundarán sin embargo tras la composición de David, retratos ecuestres de Napoleón. Al emperador lo encontraremos muchas veces montado a caballo en la plástica de la época, pero siempre en escenas narrativas de desfiles o batallas y rodeado de docenas o centenares de personajes. Cito por ejemplo el gran lienzo pintado por Gros de *Napoleón en Eylau*

(Museo del Louvre, 1808)³³, o la pintura de Gerard *Napoleón en Austerlitz* (Museo Nacional de Château, Versailles), o la ya tardía litografía de Toulouse-Lautrec, *Napoleón* (1895). En todos ellos contemplamos a Napoleón montado rodeado de su estado mayor y su guardia personal dirigiendo la batalla o el ejército: el héroe ha dejado paso al estratega o al estadista. La imagen insuperable que trazó David del héroe cónsul parece haber frustrado otras recreaciones posteriores. Cito dos representaciones excepcionales en las que el caballo ha encontrado un sustituto: el *Napoleón en camello*, esculpido por Casimir Merurant (colección privada, h. 1830) y exótica referencia a la campaña de Egipto; y la *Sátira contra José Bonaparte* (Museo Municipal de Madrid, 1814), en la que como alude la leyenda de la caricatura, el hermano del emperador cabalga sobre algo que “Ni es caballo, ni yegua, ni pollino en el que va montado, que es pepino”.

10. Del realismo escultórico a los jinetes fascistas

Los nuevos tiempos conocerán en Europa y América el surgimiento de los nuevos estados y el prestigio de la carrera militar en un contexto cultural romántico y nacionalista. Cada país necesitará ahora construir su particular imaginario nacional y en este objetivo desempeña un papel muy importante la fabricación de los héroes propios. Se trata de patriotas, próceres y mártires sobre cuyos hechos y leyendas fabricar los fundamentos ideológicos, cívicos y éticos de cada patria. La escultura urbana que retratará a estos personajes ubicándolos en espacios públicos alcanzará por ello un gran desarrollo durante el siglo XIX y primeras décadas del XX, favorecida además por la expansión que experimentan las ciudades en esta centuria, y dentro de los distintos tipos escultóricos sigue teniendo especial relevancia el retrato ecuestre reservado en gran medida a los héroes militares. Carlos Reye-

³³ Pese a su crudeza este lienzo encantó a Napoleón, que cuando lo contempló en el Salón nombró a Gros allí mismo barón del Imperio y le entregó la Legión de Honor que el emperador llevaba en su pecho. No ha de extrañarnos, al margen de la indudable calidad estética de la pintura, pues esta obra era un encargo oficial para mayor gloria de Bonaparte. Véase Hugh HONOUR, *El Romanticismo*, Madrid, Alianza, 1981, p. 38.

ro y Rodrigo Gutiérrez Viñuales han estudiado las esculturas conmemorativas decimonónicas en España e Iberoamérica³⁴.

Según Reyero el retrato ecuestre escultórico no fue especialmente abundante en España durante el siglo XIX y principios del XX debido a su dificultad intrínseca así como también al hecho de representar valores tradicionales³⁵. El realismo se impone y la significación simbólica barroca desaparece aunque las esculturas realizadas no carecen de la prestancia y del poder que otorgan los monumentos ecuestres por definición. Seguimos encontrando retratos escultóricos regios, de reyes históricos, como por ejemplo el que V. y A. Vallmitjana realizan de *Jaime I* (Jardines del Parterre, Valencia, 1884-1891), y de monarcas contemporáneos, como en el monumento que Mariano Benlliure y otros escultores confeccionan conjuntamente a *Alfonso XII* (Parque del Retiro, Madrid, 1902-1922), en el que el monarca aparece sobre un elevadísimo pedestal montado sobre un caballo que apoya inusualmente las cuatro patas en el suelo. Junto a ellos aparecen ensalzados en retratos ecuestres militares como el *Marqués del Duero*, de A. Aleu (Paseo de la Castellana, Madrid, 1883-85), *Espartero*, de P. Gibert (Calle de Alcalá, Madrid, 1886), *Mart́nez Campos*, de M. Benlliure (Parque del Retiro, Madrid, 1907) o *Prim*, de Ll. Puiggener y Fernández (Parc de la Ciutadella, Barcelona, 1887). Respecto a las naciones americanas, encontramos esculturas ecuestres de héroes militares y libertadores como Bolívar, Sucre o San Martín en México, Perú, Uruguay, Cuba, Argentina, Bolivia, Venezuela, Chile, Honduras, Brasil, etcétera.

A principios del siglo XX la aparición de los vehículos de motor supuso el principio del fin del uso del caballo como montura regia. No obstante, los fascismos que se impusieron en la mayor parte de Europa durante los años treinta y cuarenta revitalizarán el género

³⁴ Carlos REYERO, *La escultura conmemorativa en España. La edad de oro del monumento público, 1820-1914*, Madrid, Cátedra, 1999; Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 2004.

³⁵ Carlos REYERO, *La escultura conmemorativa...*, p. 217.

de los retratos ecuestres, aunándose ahora la figura del militar glorificado con la del personaje que concentra el poder absoluto, inmortalizando en los espacios públicos a líderes como Mussolini o Franco. La ideología fascista, militarista, uniformada, tradicional, que exalta el culto al líder y la conquista de un imperio, y que recupera en Italia los modelos iconográficos del mundo romano, encontró en el tipo iconográfico del retrato ecuestre de tamaño natural ubicado en espacios significativos de la ciudad una adecuada expresión de sus valores. Tanto Franco como Mussolini –como la mayoría de los generales en todo el mundo durante la primera mitad del siglo XX– eran además jinetes consumados, como podemos comprobar en fotografías y documentales de época, que nos los muestran en campañas y desfiles de uniforme y a lomos de sus monturas.

Mussolini por ejemplo fue representado de esta manera por Giandomenico de Marchis. En España, y durante la dictadura franquista (1939-1975), las plazas públicas más importantes de numerosas ciudades estuvieron presididas por estatuas ecuestres del general Franco, en el epígono europeo más claro del empleo de la iconografía del militar a caballo ubicada en espacios públicos. Diversos escultores realizaron efigies encargadas principalmente por Ayuntamientos: Emilio Aladrén (1938), Fructuoso Orduna (1942), Moisés de Huerta (1943), José Capuz (1943), Josep Viladomat (1962) y Federico Coullaut (1964), y otros escultores hicieron representaciones más reducidas para interiores de edificios, como Mariano Benlliure y Enrique Pérez Comendador. En todas ellas aparece Franco vestido de uniforme, con una actitud y una gestualidad no alejada demasiado, pese a los siglos transcurridos, del *Gattamelata* de Donatello³⁶.

11. Un epílogo cinematográfico

El cine, la gran aportación a las artes del siglo XX, es un universo de imágenes inagotables que en gran medida también ha estado

³⁶ Sobre la iconografía ecuestre de Francisco Franco véase Pieter LEENKNEGT, “El Franco ecuestre de Capuz: una estatua, tres destinos”, *Archivos de la filmoteca*, 42 y 43, 2002-2003, volumen 2, pp. 12-29.

al servicio del poder. Las productoras, la publicidad, la prensa especializada, la autocensura y los gobiernos han controlado la orientación ideológica de las películas, y aunque no han faltado las obras polémicas con el poder o las que directamente lo han denunciado, casi siempre de la mano del cine independiente de bajo presupuesto, lo cierto es que la mayor parte de las películas estrenadas se han caracterizado por su adocenamiento y su subordinación a las ideas imperantes en cada sociedad –y no digamos si nos referimos a países sometidos a dictaduras férreas como fueron la Europa fascista o la Rusia soviética. Por lo tanto, a la hora de representar personajes poderosos contemporáneos o históricos lo frecuente es encontrarse hagiografías vergonzosas o biografías edulcoradas. Tratándose de un lenguaje artístico apoyado en la imagen en movimiento, los retratos ecuestres de reyes, emperadores o generales se insertan habitualmente en escenas exteriores que narran galopadas, cacerías, paseos o batallas, y en las que el poder persuasivo de la representación del jinete sobre el caballo tal como lo hemos conocido en la pintura, la escultura y la fotografía se difumina en las complejas escenas de acción. No obstante el caballo sigue siendo un complemento de las representaciones del poder en el cine histórico, y es impensable un Julio César, un Ricardo Corazón de León o un George Washington que en algún plano de la película no monte un caballo. Y no digamos si se trata del género cinematográfico por excelencia del cine norteamericano y que tantas obras maestras atesora, el *western*, cuya épica se sostiene en gran medida en la posesión de una montura.

Es un lugar común afirmar que Napoleón es el personaje histórico más representado en el cine, como Sherlock Holmes lo es en el ámbito de la ficción cinematográfica. No estoy muy seguro de que esto sea cierto, pero sí es verdad que hay numerosas películas centradas en narrar anécdotas, amores, episodios, batallas, campañas o incluso la vida completa del emperador. Sin embargo Bonaparte no se ha visto muy beneficiado por el cine de calidad, y aunque ha sido interpretado por excelentes actores, pocos directores de relieve han dirigido estas películas –con la excepción quizá de Sergei Bondarchuk y King Vidor– y ninguna de las películas “napoleónicas” alcanza el rango de obra maestra. Con una excepción: el “Napoleón” dirigido por Abel Gance y estrenado en 1927. Esta película fue un prodigio en su época por todos los avances técnicos y artísticos que incorporó, siendo

su estreno en la Ópera de París el 27 de abril un verdadero acontecimiento cultural. Se considera actualmente que ninguna otra película ha sido tan revolucionaria en su momento, pues ninguna otra ha aportado posteriormente tantas novedades visuales de golpe. Su reestreno en 1981 tras la restauración de Kevin Brownlow en los estudios de Francis Ford Coppola –Zoetrope Studios– fue asimismo un hito cinematográfico. Pero además de sus valores estéticos, la película de Gance es uno de los mejores ejercicios visuales y sonoros de construcción y glorificación de un héroe. La combinación de fotografía, música y guión ha dado lugar a algunas de las mejores escenas del arte contemporáneo al servicio de la mitificación de un personaje histórico, en este caso un joven general en medio de la Revolución Francesa –sólo se rodó la primera película de una serie de seis que debía narrar toda la vida de Bonaparte, proyecto que fue olvidado con la llegada del cine sonoro. Y por supuesto, en esta colosal representación del mito napoleónico, la presencia de Bonaparte a lomos de su caballo es determinante en algunas de las escenas más importantes y más heroizadas, como las que narran su huida de Córcega o el inicio de la campaña de Italia. La mirada profunda y visionaria del actor Albert Dieudonné, su permanente melancolía, su cabello despeinado, su porte joven y decidido, su delgadez y su austera indumentaria contribuyen, junto con el caballo, a mostrarnos un Napoleón romántico que cabalga hacia la gloria persiguiendo su destino, en una recreación no tan distinta de la del lienzo de David.

El retrato ecuestre es una efectiva imagen del poder, pero no de cualquier poder como hemos visto, sino del poder alcanzado o mantenido desde la supremacía militar. Como Marco Aurelio, los condottieri del Quattrocento, Carlos V de Habsburgo, Luis XIV de Francia, Felipe IV de España, Napoleón o Mussolini son emperadores, monarcas o generales que han obtenido el poder o han incrementado el que heredaron por la fuerza de las armas. Son los nuevos *Imperator*, los generales victoriosos que, como Marco Aurelio, desde lo alto de su montura pasan revista a las tropas, dirigen la batalla, manifiestan su supremo poder. Quizá por eso las revoluciones antimonárquicas y democráticas se ensañaron con estos iconos de dominación: la destrucción jacobina del retrato ecuestre de Luis XIV realizado por Girardon para la parisina plaza Vendôme, la demolición tras la Declaración de Independencia en 1776 por los patriotas americanos de la estatua

ecuestre de George III realizada por Joseph Wilton para la ciudad de Nueva York, la ocultación y posterior traslado de la escultura que Tolsa realizara de Carlos IV para el zócalo mayor de México cuando el ejército insurgente entra en la ciudad en 1821, y las pintadas y polémicas que han acompañado la retirada de todas las esculturas urbanas del dictador Francisco Franco tras su fallecimiento en 1975, ponen de relieve la comprensión por parte del pueblo del significado ideológico y simbólico de estas representaciones públicas del poder absoluto.

Ilustraciones



Fig. 1- David, Napoleón atravesando los Alpes por el San Bernardo (Musée National du château de Versailles, 1800-1801).



Fig. 2- Anónimo, Marco Aurelio (Museos Capitolinos, 160-180 d.C.).



Fig. 3- Paolo Uccello, Retrato ecuestre de sir John Hawkwood (Catedral de Florencia, 1436).



Fig. 4- Andrea de Castagno, Retrato ecuestre de Niccolò da Tolentino (Catedral de Florencia, 1455-56).



Fig. 5- Donatello, Gattamelata (Piazza del Santo, Padua, 1447-1453).



Fig. 6- Verrocchio y Leopardi, Bartolommeo Colleoni (Venecia, 1490).



Fig. 7- Leonardo da Vinci, Diseño para el retrato ecuestre de Francesco Sforza (British Museum).

[MyC, 12, 2009, 71-108]

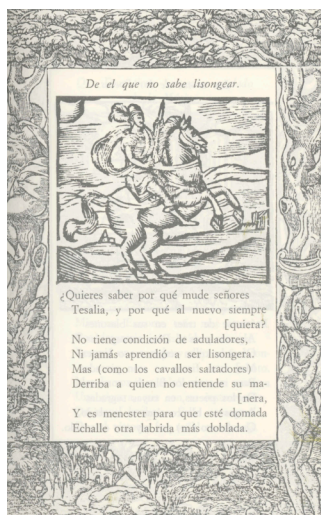


Fig. 8- Andrea Alciato, *Emblematum Libellus* (Augsburgo, 1531), *emblema* 35.



Fig. 9- Tiziano, *Carlos V en Muhlberg* (Museo del Prado, 1548).



Fig. 10- Giambologna y Pietro Tacca, Felipe III (Plaza Mayor de Madrid, 1606-1616).



Fig. 11- Pietro Tacca, Felipe IV (Plaza de Oriente, Madrid, 1636-1640).

[MyC, 12, 2009, 71-108]



Fig. 12- Velázquez, *La lección de equitación del Príncipe Baltasar Carlos* (Eccleston, Inglaterra, 1636).

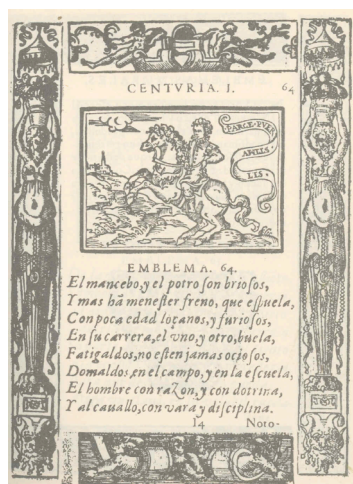


Fig. 13- Sebastián Covarrubias Orozco, *Emblemas Morales* (1610), *Centuria I*, emblema 64.



Fig. 14- Saavedra Fajardo, Idea de un Príncipe Político-Christiano, representada en Cien Empresas (Munich, 1640), empresa 38.



Fig. 15- Diego Velázquez, Felipe IV, a caballo (Museo del Prado, ca. 1628-1635).

[MyC, 12, 2009, 71-108]



Fig. 16- Diego Velázquez, El príncipe Baltasar Carlos, a caballo (Museo del Prado, ca. 1635).



Fig. 17- Bernini, Monumento ecuestre a Luis XIV (Galleria Borghese, Roma).



Fig. 18- Francisco de Goya, Fernando VII (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1808).



Fig. 19- Gericault, Oficial de cazadores de la guardia imperial (Museo del Louvre, 1812).



Fig. 20- Abel Gance, Napoleón, 1927. Fotograma.